

Resumo

A história da arte no contexto português rejeitou durante muito tempo os desafios que as abordagens feministas colocaram à disciplina, internacionalmente, desde a década de 1970.

O feminismo vivido em Portugal durante esse período tentava ainda assegurar direitos básicos de igualdade jurídica entre mulheres e homens, inexistente até à década de 1970. E isto também pode ajudar a explicar a escassa inscrição teórica do feminismo no interior da academia.

Para lá da globalização e circulação do conhecimento, a história da arte continua muito dependente das diferentes tradições historiográficas nacionais. Em certos países, como o Reino Unido ou os Estados Unidos da América, a história da arte fez uso dos instrumentos teóricos do feminismo para se questionar a si própria. Ou seja, perante a ausência do feminino, questionou os próprios paradigmas da disciplina – aqueles que invisibilizaram o feminino mas também aqueles que nunca questionaram porque é que a feminino era invisível.

Como é que as abordagens feministas podem passar a integrar a história da arte portuguesa sem possuir uma genealogia, uma história feita das transformações e críticas teóricas que os próprios feminismos experimentaram ao longo de várias décadas naqueles contextos em que foram mais debatidos? Será que nos podemos apropriar das respostas sem antes termos feito as perguntas? ●

Abstract

For a long time, History of Art as practiced in Portugal rejected the challenges that feminist approaches had brought to the discipline within a wider international context since the 1970s.

The feminisms that were experienced in Portugal during this period were still struggling to assure basic legal equality between women and men. This can also help to explain the scarce theoretical mark of feminism within the academy.

Beyond globalization and circulation of knowledge, art history is still very dependent on different national historiographical traditions. In some countries, such as the UK and the US, art history made use of the theoretical instruments of feminism to question itself. In other words, when confronted with the absence of the feminine, they had to question the paradigms of the discipline – those who made the feminine invisible but also those who never questioned why the feminine was invisible.

How can feminist approaches integrate Portuguese art history considering that there is no genealogy, no history of the transformations and theoretical critique which was part of the development of feminisms themselves over the last decades in other parts of the world. Will it be possible to take hold of the answers when the questions have not yet been formulated? ●

palavras-chave

FEMINISMOS

HISTÓRIA DA ARTE PORTUGUESA

CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS

GÉNERO

MULHERES ARTISTAS

key-words

FEMINISMS

PORTUGUESE ART HISTORY

HUMAN AND SOCIAL SCIENCES

GENDER

WOMEN ARTISTS

HISTÓRIA DA ARTE E FEMINISMO: UMA REFLEXÃO SOBRE O CASO PORTUGUÊS

FILIPA LOWNDES VICENTE

Instituto de Ciências Sociais

Universidade de Lisboa

Abordagem Feminista às Ciências Sociais e Humanas

¹ Grande parte da investigação e das ideias para este artigo também foram utilizadas no meu livro: Filipa Lowndes Vicente, *A Arte sem História. Mulheres e Cultura artística (séculos XVI-XX)* (Lisboa: Athena, 2012).

Uma das contribuições de uma abordagem feminista às ciências sociais e humanas foi precisamente a de ter revelado como todas as formas de conhecimento são indissociáveis dos contextos históricos em que foram produzidos.¹ Ou seja, a produção escrita sobre os mais diversos assuntos é inseparável do *lugar* e do *momento* em que esse discurso foi enunciado. O desenvolvimento de uma perspectiva feminista no interior das ciências sociais e humanas a partir da década de 1970, sobretudo nos contextos norte-americano e britânico, deve ser entendido como parte das profundas transformações político-sociais onde o pensamento feminista passou a ocupar um lugar central. Mas, se estas mutações também se deram em muitos outros países, não quer dizer que as suas implicações se tenham sentido no interior do discurso da academia. O caso português é bem exemplo disso – o pensamento feminista e as enormes mudanças da condição feminina ao nível jurídico, social ou político, que tiveram lugar a partir da década de 1970 em Portugal, pouco se fizeram sentir no ensino e na escrita académicas durante esse período e mesmo nas décadas seguintes.

A situação do Portugal contemporâneo poderia ser comparada à do Reino Unido em meados dos anos 70, a ensaiar, de um modo fragmentário, a introdução do feminismo nos baluartes académicos com as suas resistências intrínsecas. A palavra feminismo continua a incomodar muitos académicos, intelectuais, jornalistas e editores, não apenas homens mas também mulheres, enquanto as teorias críticas que lhe deram voz persistem, maioritariamente, em ser remetidas para o estatuto de assunto menor, quando não ignoradas. Funcionando quase sempre como uma espécie de disciplina independente, estão longe de se integrarem no interior de cada discurso científico

como uma das suas componentes intrínsecas. Apesar de um enorme desenvolvimento na última década, estas abordagens tendem a estar concentradas em núcleos de investigação específicos, normalmente ao nível da pós-graduação (mestrados e doutoramentos), com repercussões limitadas entre os alunos de licenciatura. Ainda é possível, em Portugal, concluir muitas licenciaturas de ciências sociais e humanas – da sociologia à história ou à história da arte – sem nunca encontrar a palavra feminismo, nem sequer tomar conhecimento da existência de teorias feministas sobre as áreas disciplinares estudadas. Assim, muitos estudantes portugueses, das mais variadas áreas de conhecimento, só se confrontaram com uma abordagem feminista em mestrados e doutoramentos realizados fora de Portugal.

O porquê desta especificidade do caso português pode ter múltiplas respostas e também tem sido objecto de reflexão por parte de alguns investigadores, mas certamente que a situação política portuguesa da década de 1970 poderá ser uma das explicações. A mudança de regime, a politização da sociedade civil, a redefinição de liberdades e direitos e a consolidação da democracia, assim como a própria reconstrução do ensino, levaram a que a teoria feminista não tivesse espaço para desafiar as formas de conhecimento. O feminismo vivido em Portugal tentava, ainda, assegurar direitos básicos de igualdade jurídica entre mulheres e homens, inexistente até à década de 1970. E isto pode ajudar a explicar a sua escassa inscrição teórica no interior da academia.

Hoje, os muitos sinais de mudanças positivas são ainda bastante fragmentados, mas, sob a forma de departamentos, programas universitários, revistas ou colóquios, e mesmo publicações, os estudos de mulheres, feministas ou de género estão, lentamente, a imprimir a sua marca na academia. Porém mais numas áreas do que noutras. A antropologia ou os estudos literários, por exemplo, talvez devido a uma maior tendência destas disciplinas para a contemporaneidade e, em geral, para a abertura ao exterior, têm demonstrado uma maior permeabilidade em relação aos vários caminhos de um feminismo teórico do que outras disciplinas.

Mesmo na contemporaneidade, em que tudo parece beneficiar a circulação de saberes, muitas vezes só circulam aqueles saberes que reiteram e confirmam aquilo que já se faz num determinado lugar. Ou seja, apesar de as abordagens feministas da história da arte serem feitas em muitos lugares do mundo desde há quarenta anos, apesar das publicações disponibilizadas em livrarias e bibliotecas de países como o Reino Unido ou os Estados Unidos da América, mas também de Espanha ou de Itália, este é um campo de estudo que não foi apropriado pela disciplina da história da arte tal como esta se desenvolveu no contexto português.

Para lá das razões históricas e políticas que levaram a que, durante grande parte do século xx português, uns saberes fossem promovidos enquanto outros fossem ostracizados, uma das explicações possíveis para este fechamento mais específico da história da arte em relação àquilo que se faz noutros lugares poderá ser o seu carácter predominantemente “nacional”: os historiadores da arte em Portugal tendem a concentrar-se na realidade portuguesa em detrimento de outros contextos geográficos, a não ser que se relacionem com o nosso País (daí a centralidade dos temas relacionados

² Um sinal do interesse crescente por estas abordagens é a pós-graduação pioneira dirigida por Sandra Leandro, que teve início na Universidade de Évora em Setembro de 2011 – *Artes Visuais e Género*. Outros exemplos de organização de eventos ou conferências sobre estes temas são: painel sobre “Arte e Literatura Feminista” do Congresso Feminista organizado pela UMAR (União de Mulheres Alternativa e Resposta) em 2008 (Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian); o Curso de Verão “Antes e depois de Paula Rego: mulheres pintoras em Portugal”, coord. de Raquel Henriques da Silva e Sandra Leandro (Cascais, 22-27 de Junho de 2009), XVI Cursos Internacionais de Verão de Cascais; a mesa-redonda sobre “Mulheres e Arte” organizada pelo Museu Arpad Szenes-Vieira da Silva, em Lisboa, no dia 29 de Maio de 2010, aquando da exposição comissariada por Emília Ferreira: *Milly Possoz. Uma Gramática Modernista* (Lisboa: Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva, 2010), Catálogo de Exposição; o *Festival de Arte Feminista*, um projecto de intervenção promovido no âmbito do “De Mulher para Mulher” (Porto, Setembro de 2010); Júlia Coutinho, “Artistas plásticas na oposição a Salazar”, conferência inserida no painel “A República das Mulheres”, Biblioteca-Museu República e Resistência [23 de Março de 2011]; Colóquio *Arte e Género. Mulheres e criação artística*, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (17 de Fevereiro de 2012) organizado por Cristina Pratas Cruzeiro e Rui Oliveira Lopes.

³ Vítor Serrão, “Os Cinco Sentidos da Arte da Pintura. Práticas de leitura artística integrada a partir de ‘casos de estudo’ na pintura portuguesa”, conferência proferida na Academia das Ciências, em Lisboa, no dia 14 de Fevereiro de 2011, pp. 1-4, pp. 3-4.

com a presença da arte e da arquitectura portuguesas fora de Portugal), e isso torna inevitável uma concentração na historiografia nacional e uma menor atenção a debates historiográficos centrados em temas não-nacionais. O facto de a influência francófona na história da arte portuguesa ter sido muito mais dominante do que a anglo-saxónica, onde estas abordagens foram muito mais significativas, também será, com certeza, outra das explicações. Há, no entanto, nos últimos anos, um claro despertar crítico da história da arte portuguesa em relação a estes temas, mesmo que, por vezes, ainda disperso e fragmentado em conferências e artigos escritos sob diferentes perspectivas, mas centrados sobretudo em estudos de caso².

Num texto apresentado na Academia das Ciências, o historiador da arte Vítor Serrão fez uma “reflexão sobre conceitos de modos de ver a obra artística e contribuições para uma prática consequente da disciplina da História da Arte” onde afirma que “a arte não é só o tesouro reconhecido das apregoadas ‘obras-primas’ que uns quantos ‘gênios iluminados’ produziram num dado momento para gáudio de uma ‘minoría inteligente’”³. É este, segundo Serrão, um tipo de história da arte “onde não cabem os periferismos nem as produções ‘normais’, e onde tudo o que merece ser valorizado é apenas e só a ‘grande arte’ dos vencedores, em geral brancos de espada e cruz içada, europeus, cristãos, possidentes, conquistadores”. E “homens”, acrescentaríamos nós. Esse tipo de abordagem que Serrão aqui critica está ainda muito influenciado por um modo de escrever sobre arte que tende a valorizar a obra em si, a sua técnica, a sua forma, a sua composição e que, por outro lado, subestima o contexto de produção do objecto artístico, acabando por se constituir num “álbi para a perda de patrimónios imensos que ‘não interessava’ estudar, ‘não eram dignos de preservação’”. Tudo aquilo que remeta para uma análise do contexto de produção, fruição ou consumo da arte, ou para conceitos de identidade artística – Quem o fez? Porque o fez? Quem encomendou a obra? A quem se destinava? Qual a formação e o contexto social do autor da obra? –, ou seja, uma abordagem essencial para se compreender historicamente o percurso e a obra de muitas artistas mulheres, é, frequentemente, considerado como sendo um tema da sociologia. Assim, continua a prevalecer a ideia de que as questões relacionadas com a arte e as mulheres são do âmbito dos estudos de género ou, quanto muito, da sociologia da arte ou da história da arte social. Discordamos desta posição e pensamos que os caminhos críticos da história da arte das últimas décadas já provaram que este *também* é um problema e um tema da história da arte.

Talvez a postura mais comum para justificar a recusa da associação entre arte e género seja a de considerar que a identidade sexual não afecta ou influencia a identidade dos artistas e, até, que a ausência de uma perspectiva historiográfica feminista na crítica da arte e na história da arte portuguesas apenas confirmaria o facto de esta não ser necessária nem pertinente. Outra reacção, ainda, relacionaria este tipo de abordagem com um olhar demasiado específico que estaria agora *na moda* e, portanto, devia ser ignorado por uma abordagem profunda, sólida e alheia a essas digressões marginais à tradição historiográfica. Uma outra posição é a daqueles que rejeitam as teorias feministas de uma forma consciente. Que as conhecem mas que consideram já ter “ultrapassado” esse patamar teórico.

Esta última posição é, obviamente, legítima. A questão é se, no contexto português, é possível recusar uma abordagem que (ainda) não interferiu de modo significativo com a história da arte portuguesa. Ou seja, se a história da arte portuguesa não fez o percurso teórico feito noutros países, nomeadamente no contexto anglo-saxónico, será que é possível, ultrapassar ou renegar teorias pelas quais não se passou? Será que não existirão caminhos historiográficos que têm que ser feitos? E só depois de percorridos – reconhecidos, usados, discutidos e, até, contestados – é que podem ser tomados outros caminhos? Será, assim, que a história da arte portuguesa pode agora entrar num diálogo com teorias/ideias que estão neste momento a ser debatidas noutros contextos nacionais, apesar de não ter feito o mesmo percurso teórico desses países? Será que essas teorias contemporâneas não serão elas próprias fruto de uma percurso teórico que tem a sua “história” e que só faz sentido com essa mesma “história”? Será que nós, não tendo vivido esse “percurso histórico” de uma abordagem feminista à história da arte, já com mais de quatro décadas, podemos passar para o presente ignorando esta discussão? Independentemente da posição assumida, é necessário ter em conta que esta é uma perspectiva crítica que influenciou, irreversivelmente, as ciências sociais e humanas, e que também tem estado exposta às transformações e aos questionamentos a que todas as formas de conhecimento estão sujeitas. Não é um conhecimento uniforme, homogêneo e intemporal. As discussões e diferenças no interior das próprias abordagens feministas à história da arte são prova da sua plasticidade.

Tal como existiram e existem mulheres artistas ou escritoras que não gostam de se apresentar como mulheres, temendo que isso afecte a percepção do seu trabalho de um modo negativo, há muitas mulheres académicas que se distanciam de uma perspectiva feminista talvez pelo temor, não infundado, de serem acusadas de estar a contribuir para a vitimização do seu objecto ou de se dedicarem a temas demasiado específicos e irrelevantes⁴. Como se a subalternização do objecto de estudo se pudesse, de algum modo, projectar sobre o próprio estatuto de quem escreve, incorrer numa abordagem feminista pode, ainda hoje, significar um risco de marginalidade em relação à comunidade científica para a qual se escreve e onde se quer ser reconhecido. Subsiste também o temor, para algumas mulheres, de serem rotuladas de “feministas”, com todo o peso negativo que o senso comum atribui à palavra e que o mundo académico parece emular.

Uma das formas de avaliar a falta de impacto das abordagens feministas no contexto da história da arte portuguesa pode ser feita através da observação de três aspectos distintos das políticas editoriais: a publicação de textos originais escritos por historiadores da arte portugueses; as traduções de textos sobre estes assuntos publicados noutras línguas; e a existência de livros noutras línguas disponíveis em livrarias e bibliotecas portuguesas. Se compararmos o panorama editorial português em relação a estas questões com o de outros países europeus que, à partida, julgaríamos mais ou menos equivalentes, como a Espanha ou a Itália, teremos uma surpresa inevitável. Este contraste entre Portugal e outros países do Sul da Europa é evidente a três níveis: em primeiro lugar, há muitas autoras espanholas ou italianas (são mulheres,

⁴ Ver percepção semelhante em Ana de Vasconcelos e Melo e Emília Ferreira, “A exigência da Paridade”, *Faces de Eva*, n.º 23 (Lisboa: Edições Colibri-Universidade Nova de Lisboa, 2010), pp. 99-109, pp. 101, 103-104, 107.

na sua maioria, mas também há homens, como Juan Vicente Aliaga) a escreverem e a publicarem nesta área, e existem mesmo colecções só dedicadas ao tema como por exemplo “a outra metade da arte”, de uma editora milanesa; em segundo lugar, quer em Itália, quer em Espanha, existem inúmeras traduções de textos considerados já clássicos (da autoria de Griselda Pollock ou de Linda Nochlin, para citar os mais óbvios); e, em terceiro lugar, livrarias como a do Museu Reina Sofia, em Madrid, têm uma secção específica sobre “arte e feminismo” (além de várias secções dedicadas a estudos de género, nas áreas de história e ciências sociais). Outro aspecto relevante é que muitas destas autoras e autores espanhóis e italianos escrevem sobre temas que *não* estão relacionados com os seus contextos nacionais.

O contraste com as estratégias editoriais da maior parte das nossas editoras, sejam elas pequenas ou pertencentes a grandes grupos editoriais, ou mesmo com as classificações temáticas propostas pelas nossas livrarias, é evidente. Para muitas editoras, as palavras “género”, “feminismo” ou mesmo “mulheres” ainda remetem para um tema secundário, pouco comercial e apenas de interesse para uma minoria dentro da já minoria académica. Estes estudos tendem a ficar, assim, circunscritos a colecções específicas, sobretudo com uma abordagem sociológica ou literária, mais do que artística ou historiográfica. Ou, então, aparecem nas versões populares e baratas da Taschen traduzidas para português, em abordagens generalistas e através de pequenas biografias de uma selecção de mulheres artistas (Grosenick, 2003). Existe outro aspecto em que as políticas editoriais manifestam reservas em relação à produção artística feminina, mas uma “reserva” que não é mais do que um reflexo da história da arte nacional. As colecções de monografias de artistas ou os livros individuais que enunciam um cânone artístico nacional apresentam, na sua grande maioria, um enorme desfasamento entre o número de artistas do sexo masculino e as do sexo feminino. Isto não acontece apenas para períodos históricos em que esta proporção era realmente desigual mas também para o século xx. Um exemplo entre os muitos que se poderiam citar é o da colecção de monografias de artistas portugueses do século xx editada pela Caminho e distribuída pelo *Jornal de Letras*, entre 2005 e 2007: 3 mulheres em 42 artistas (Helena Almeida, Ana Vieira e Paula Rego).

Esta ausência de livros no panorama editorial do passado ou do presente tem, inevitavelmente, uma equivalência na ausência de livros estrangeiros sobre o assunto em bibliotecas públicas portuguesas ou em livrarias. Se um tema não “existe”, se ele não é ensinado nas universidades nem faz parte dos temas considerados relevantes numa determinada área, também não existem razões para que as políticas de aquisição de livros contrariem esta tendência. Assim, a vasta bibliografia que nos últimos quarenta anos associam a história da arte a uma abordagem feminista, não só não existe em bibliotecas públicas ou universitárias, como não está à venda em livrarias, nem foi traduzida para português (nem sequer aquelas obras consideradas mais precursoras ou relevantes como as escritas por Griselda Pollock ou por Linda Nochlin). Apenas a Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa, contraria esta realidade, com cerca de 100 livros na entrada “mulheres artistas” em 2012.

Abordagens às “Mulheres Artistas”: entre o Silêncio e a Justificação

Uma análise à forma como as mulheres artistas portuguesas são abordadas pela historiografia da arte ou na crítica de arte leva-nos a concluir que, quer quando se escreve sobre aquelas mulheres artistas que já existem historiograficamente, quer quando se investigam casos de mulheres artistas desconhecidas, existe uma tendência para não se recorrer a uma perspectiva de género: para nem sequer se referir o facto de a artista sobre a qual se está a escrever ser uma mulher; ou para o reconhecer, mas acrescentando uma justificação, ou mesmo quase uma desculpa para o fazer – “estou a estudar ou a escrever sobre uma mulher artista, mas não o faço por ela ser uma mulher, faço-o pela qualidade da sua obra”. Assim, equivalente à ignorância que ainda persiste em relação às mulheres artistas, é o não-reconhecimento de que são mulheres ao referi-las, ou o reconhecer que são mulheres, mas que *não foi por isso* que o/a historiador/a da arte as escolheu como objecto de estudo. De facto, falar de mulheres não é fazer crítica feminista (de Diego, 1996: 346-363). Não chega iniciar as “escavações arqueológicas” um pouco por todo o País para descobrir os muitos nomes de mulheres artistas que a história se esqueceu de incluir, não chega fazer uma monografia da vida e obra de uma pintora do século XVIII ou organizar uma exposição onde o critério seja o de mostrar o trabalho de artistas portuguesas do século XIX, se não se fizerem perguntas diferentes e se não se tiver em conta que ela ou elas são mulheres.

Ter em conta que elas são mulheres não significa encontrar algo de “feminino” ou de “diferente” na sua obra, como foi muitas vezes feito ao longo da história como uma forma de estabelecer uma diferenciação sexual da arte que colocava a produção masculina como a norma, e a feminina, como a excepção ou a inferior. Ter em conta que as artistas são “mulheres” significa, sim, ter em conta o contexto social, cultural e político que determinou o percurso de uma artista, de modo mais ou menos marcante, em diferentes períodos históricos. Um dos principais perigos em ignorar ou silenciar uma perspectiva feminista, enunciando, por exemplo, o facto de entre as/os artistas portugueses mais internacionalizados se encontrarem tantas mulheres como prova da vitória da “qualidade” sobre outros critérios de avaliação, é precisamente o de iludir a subsistência de discriminações artísticas devido ao factor género. Assim, os casos de Vieira da Silva e Paula Rego, e mesmo o de Josefa de Óbidos, ao servirem de prova da premência do factor qualidade na projecção de um artista e da irrelevância do sexo neste processo, podem levar à distorção de uma realidade onde estas mulheres constituem realmente uma excepção e não a norma. Os nomes de Josefa de Óbidos, Maria Helena Vieira da Silva ou Paula Rego sugerem-nos, assim, alguns dos paradoxos do caso português. Por um lado, poderíamos afirmar que elas estão entre os/as artistas portugueses/as mais conhecidos/as internacionalmente – pensamos em termos de exposições fora de Portugal, presença em colecções internacionais e em museus estrangeiros, valor no mercado

internacional da arte ou livros não-portugueses que as referem. Por outro lado, exceptuando os escritos mais recentes sobre Paula Rego, o facto de serem todas mulheres tem sido uma não-questão nas abordagens historiográficas nacionais dos seus percursos e da sua obra. Assim, Josefa de Óbidos, Vieira da Silva ou Paula Rego tendem a não ser consideradas “mulheres artistas” (entendendo isso como uma classificação derogatória), mas sim artistas, sujeitas a critérios de qualidade e mérito que se consideram independentes do género. Em contraste com a ausência de uma perspectiva de género, as teorias e reflexões sobre o centro e a periferia têm estado muito presentes na historiografia da arte portuguesa para vários períodos, sendo usadas como um dos instrumentos de análise para se compreender a especificidade do caso português nesta como noutras áreas das ciências sociais e humanas. Luís de Moura Sobral e Vítor Serrão recorreram ao binómio de centro-periferia para analisar a obra de Josefa de Óbidos, tal como Alexandre Melo fez para analisar a produção artística de Vieira da Silva e Paula Rego (Serrão, 1997: 15-31; Sobral, 1997: 37-61; Sobral, 1996; Melo, 1992).

Quer Vieira da Silva quer Paula Rego são duas artistas que saíram de Portugal, e que o fizeram de forma definitiva, num claro contraste com tantos artistas portugueses que passaram pelo estrangeiro por períodos mais ou menos curtos. Foi este o caso de Aurélia de Sousa ou Sarah Affonso que, tendo estudado pintura em Paris durante um ou dois anos, cedo regressaram a Portugal, para não voltarem a partir. Não terá sido duplamente importante para estas duas mulheres terem saído de um Portugal que, se não providenciava muitos estímulos e oportunidades artísticas para os homens, ainda menos o faria para as mulheres que tivessem pretensões a tal? Se, como sugere uma abordagem de centros e periferias, Londres ou Paris representavam um centro em relação a um Portugal periférico para qualquer artista, indiferentemente do seu sexo, para uma mulher esta podia representar uma dupla libertação. Não estariam Vieira da Silva ou Paula Rego duplamente limitadas se não tivessem tido a oportunidade de partir? Limitadas pelas periferias do local e do contexto artístico mas também limitadas pelas outras periferias, mais difíceis de definir, mais imperceptíveis mas igualmente poderosas, que influenciaram as mulheres artistas portuguesas do século xx.

Uma rápida passagem pela história da arte portuguesa dos últimos sessenta anos, nas suas exposições retrospectivas e publicações – modos distintos de construir cânones que são indissociáveis uns dos outros – sugere-nos como as mulheres artistas foram alvo daquela discriminação invisível que é característica de um período em que já não se podem identificar os obstáculos mais óbvios. E, como os casos de Vieira da Silva e Paula Rego se constituem em excepções, motivadas precisamente pelas suas saídas, definitivas, de Portugal. Será que o facto de outras mulheres artistas portuguesas da segunda metade do século xx, como Helena Almeida, Ana Hatherly, Lourdes de Castro, Ana Vieira, ou Luísa Correia Pereira, só terem sido “descobertas” (para o grande público, para as retrospectivas, para as bienais) décadas depois de estarem a trabalhar não estará também relacionado com a circunstância de serem mulheres? A propósito da exposição antológica de Helena

Almeida na Casa da América (Madrid, 1998), comissariada por Isabel Carlos, Rosa Cunha considera-a “uma das mais importantes artistas portuguesas do pós-guerra. Insuficientemente conhecida, praticamente não estudada nem referida em termos internacionais, constitui um caso único de originalidade e individualidade nos caminhos da contemporaneidade portuguesa” (Cunha, 1998: 12).

Do mesmo modo, João Pinharanda, num artigo sobre uma exposição antológica de Ana Vieira em 1999, na Fundação de Serralves, reconhece como a artista tem “30 anos de um percurso fundamental, embora pouco conhecido” (Pinharanda, 1999: 8-13). O texto sobre a retrospectiva da obra de Luísa Correia Pereira (1945-2009), organizada pela Culturgest, também nota como a artista “produziu, ao longo de quase quatro décadas, uma obra de pintura e de desenho idiossincrática, com notáveis fulgurações, mas que uma grande parte do mundo da arte desconhece ou à qual permanece indiferente”⁵. Apesar de isto nunca ser dito, não estará o facto de elas terem sido reconhecidas muito tempo depois de terem começado a trabalhar também relacionado com o facto de a história e a crítica da arte portuguesas nos anos 80 e 90 se terem feito sobretudo no masculino? Vejam-se os livros, críticas em revistas e jornais e exposições que apresentam cânones para estas décadas para verificar este predomínio.

Assim, consideramos que, tão pertinente como pensar a saída de Portugal de duas das artistas portuguesas mais conhecidas internacionalmente em termos de centro e periferia é o de nos questionarmos acerca do seu género. As geografias do género, os modos como a história tendeu a fazer do masculino o centro, e do feminino a periferia, são tão pertinentes como as que levaram tantos investigadores a reflectir sobre as relações entre centros e periferias no interior de espaços locais e nacionais. Mesmo num momento em que cada vez mais a arte se pensa de um modo transnacional, onde os artistas têm carreiras internacionais e onde a mobilidade e a circulação estão imbuídas em percursos artísticos em que a nacionalidade pode deixar de fazer sentido enquanto instrumento de análise, continuam a existir muitas diferenças nacionais em relação a questões de género e mesmo nos modos como as diferentes áreas de saber se constroem e determinam quem deve ou não ser “incluído”.

⁵ *Luísa Correia Pereira. A convocação de todos os seres*. Exposição na Galeria do Porto da Culturgest (14 de Maio-13 de Agosto de 2011), curadoria de Gaëtan Lampo e Miguel Wandschneider.

Exposições e Museus: a Força do Visível e as Ausências que Passam Despercebidas

Uma análise dos catálogos das representações portuguesas nas secções de belas-artes das exposições universais de Oitocentos, princípios de Novecentos – primeiras mostras de arte nacional realizadas no estrangeiro –, assim como de outros catálogos de exposições organizadas em Portugal, revela-nos um número surpreendente de mulheres artistas. Entre os muitos casos de exposições que poderiam

⁶ *Portugal 1900*, coord. Maria Rosa Figueiredo, João Carvalho Dias, Rita Sousa Macedo (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000), Catálogo de Exposição, pp. 511-513; Sociedade Nacional de Belas-Artes, *S.N.B.A.: 2.ª Exposição, 1902* (Lisboa: Typ. da Empresa da Historia de Portugal, 1902).

⁷ *Soleil et Ombres. L'art portugais du XIXème siècle* (Paris: Paris Musées, 1987), Catálogo de Exposição.

ser explorados mencionemos dois: a representação portuguesa de Belas-Artes na Exposição Universal de Paris, em 1900, e a segunda exposição organizada pela Sociedade Nacional de Belas-Artes, em 1902.⁶ Na ilustração da capa desta última exposição o artista anónimo é representado por *uma* artista, enquanto no interior do catálogo surgem-nos os nomes de 17 mulheres artistas, quase todas pintoras (entre 68 participantes). Assim, ao confrontarmo-nos com os nomes dos artistas participantes em ambas as mostras, a nacional e a internacional, deparamo-nos com um número muito significativo de mulheres artistas. No entanto, se todos os homens portugueses presentes na capital francesa fazem hoje parte do cânone artístico nacional, os nomes das mulheres não nos são familiares.

Uma história da arte tradicional empenhada no estudo e na divulgação da qualidade artística que se deparasse com estes nomes abandonaria rapidamente o seu objecto de estudo: afinal, em que museus está a obra de Branca de Araújo Assis, Fanny Munró Alves, Laura Sauvinet Bandeira, Maria Luísa de Alto-Mearim e a sua mãe, a condessa de Alto-Mearim, Maria Emília Santos Braga, Virgínia Santos Avelar ou Maria Augusta Bordalo Pinheiro? E os seus nomes? Quem é que escreveu sobre elas? Este e um sem-número de outros exemplos demonstram-nos que a história da arte portuguesa, sobretudo para o século XIX, e com uma ou outra excepção pontual, está marcada por estas ausências. Um exercício equivalente foi feito por Alicia Foster para as alunas da Slade School of Art, em Londres, em finais do século XIX (Foster, 2004: 12-13). As mulheres eram uma presença significativa entre os alunos desta escola de artes. Hoje, no entanto, são raros os nomes identificáveis. O que é que lhes aconteceu? Naturalmente, o casamento, a vida familiar e as dificuldades da vida profissional pós-aprendizagem afastaram muitas delas, mas muitas outras empreenderam carreiras profissionais que a história da arte não reconheceu.

A exposição de arte portuguesa do século XIX, que teve lugar em Paris em 1988, é um exemplo da historização que foi feita da arte deste período, entre os muitos que se poderiam referir⁷. Naturalmente, a possibilidade de expor arte portuguesa no estrangeiro, constituiu-se numa oportunidade para a construção de uma súpula representativa e subjectiva de uma “arte nacional”. Numa escolha de 45 nomes, apenas Aurélia de Sousa (1866-1922) foi considerada digna de integrar o cânone *masculino* do século XIX português, exposto ao olhar do público parisiense (num claro contraste com a proporção patente na exposição de 1900, também em Paris). Além do protagonismo dado ao seu auto-retrato, o breve texto sobre a sua obra destaca a “sensibilidade feminina” que caracterizaria as suas cenas de interiores familiares, numa avaliação típica da pintura realizada por mulheres⁸. O facto de a Academia Julian parisiense ter tido Aurélia de Sousa entre as suas alunas e de, também, ter sido uma passagem fundamental para outras mulheres artistas do século XIX, também portuguesas, não foi aqui uma perspectiva explorada, algo que livros posteriores já vieram fazer (Costa, 1937; Oliveira, 1964; Matos, 1993; Silva, 2004; Oliveira, 2006; Duarte, 2010). Só mais tarde é que vários estudos sobre a artista vieram revelar a variedade da sua obra, a importância da sua estadia parisiense e, mesmo, a sua prática da fotografia. Obviamente, esta versão de arte nacional

oitocentista para um olhar internacional reflecte o *cânone* para consumo interno presente nos livros existentes sobre o assunto, assim como nos catálogos dos museus e das colecções que se concentram neste período.

A história da arte – tanto a veiculada pelos livros como a vivida nos museus, a escolha das palavras ou a escolha dos objectos artísticos – ignorou, em grande parte dos casos, os traços tão visíveis destas mulheres. Poderemos invocar, é claro, que também existem nomes de artistas masculinos que se ficaram pelos catálogos de fim de Oitocentos, princípios de Novecentos, pelas “reservas” dos museus ou nas casas particulares das famílias às quais pertenciam, sem passar pelo crivo de “qualidade” (do historiador da arte ou do acaso). Mas se isto pode acontecer por inúmeras razões, não acontece pelo facto de o artista ser um “homem”. A vasta quantidade de mulheres artistas que não passaram neste crivo é obviamente um factor indissociável do género.

Assim, a história da arte centrada no século XIX, princípio do XX, não revela a *quantidade* de mulheres artistas deste período. E, mesmo que o argumento fosse o da *qualidade*, seria de esperar que este fenómeno fosse pelo menos mencionado, e mesmo analisado: para tentar compreender as razões culturais e sociais que afectaram, negativamente, a produção artística de grande parte das mulheres, prejudicando a sua qualidade e limitando o seu desenvolvimento individual. Conhecemos assim grande parte dos nomes masculinos que, em vida, expuseram nas representações portuguesas das exposições universais ou nas da Sociedade Nacional de Belas-Artes de Lisboa. Mas os nomes femininos ficaram nas fontes primárias – nos catálogos e periódicos –, não tendo passado para a bibliografia secundária ou para as exposições, temporárias ou permanentes, que enunciam um cânone para este período. Quem quiser empreender esta história terá que partir sempre muito mais dos documentos, das fontes, dos materiais originais do que da bibliografia secundária, porque esta simplesmente ainda está por escrever. Este círculo vicioso de invisibilidade que atingiu particularmente a obra de mulheres – não se estudam porque não estão expostas e ninguém trabalhou sobre elas, não estão expostas porque não se estudam – é um fenómeno identificado repetidamente desde a década de 1970, mas as suas repercussões ainda não se fizeram sentir de forma significativa na história da arte portuguesa.

Tendo em conta que as representações de arte portuguesa no estrangeiro são especialmente ilustrativas dos cânones nacionais para diferentes períodos, vale a pena analisar a história da presença portuguesa na Bienal de Veneza desde 1950, um exemplo mais recente que também tem a vantagem de nos permitir analisar um período de tempo bastante alargado. Ao fazê-lo, constatamos que a progressão temporal e o aumento significativo do número de mulheres artistas ao longo da segunda metade do século XX não se traduzem necessariamente no aumento da sua presença em exposições internacionais. Constatamos também a equivalência entre os cânones enunciados nas histórias da arte escritas e aqueles expressos através de escolhas para exposições. Como tem acontecido em relação a outros aspectos da política cultural internacional portuguesa, a relação entre Portugal e Veneza

⁸ “Aurélia de Sousa”, *Soleil et Ombres. L’art portugais du XIXème siècle* (Paris: Paris Musées, 1987), pp. 267-269.

⁹ *La Biennale di Venezia. Le Esposizioni Internazionali d'Arte 1895-1995. Artisti. Mostre. Partecipazioni nazionali. Premi* (Veneza: La Biennale di Venezia/Electa, 1996).

foi, antes de mais, uma relação instável e infiel, de encontros marcados mas não cumpridos, de anos de cortes de relações e esquecimento, e encontros esporádicos para marcar uma presença pouco presente. Apesar de a Bienal de Veneza ter sido inaugurada em 1895, só em 1950, ou seja, 55 anos depois, é que Portugal participou pela primeira vez, tornando-se assim numa vitrina internacional da “arte portuguesa” somente para a segunda metade do século xx⁹.

Em 2005, depois de 55 anos de participação descontínua portuguesa, onde os nomes de mulheres artistas portuguesas são quase inexistentes, pela primeira vez a representação portuguesa na Bienal de Veneza foi inteiramente feminina: a comissária foi Isabel Carlos, e a única artista escolhida foi Helena Almeida, que já fora a escolha nacional em 1982 (Vicente, 2001: 36-41). O que está aqui em causa não é obviamente a qualidade daqueles que foram escolhidos, nem a capacidade de selecção dos respectivos comissários. Todas as escolhas desta natureza são difíceis e subjectivas. Mas uma constatação é inevitável: ou o número de mulheres artistas e de curadoras, em Portugal, continua a ser muito inferior ao dos seus equivalentes masculinos, ou então tudo indica que persistem práticas culturais e sociais, provavelmente inconscientes, que privilegiam o masculino: uma persistência do modelo “homens que escolhem homens”. Uma hegemonia do masculino que foi muito óbvia no Portugal dos anos 80 e 90. Mesmo que isto até possa ser uma afirmação injusta se pensada individualmente, a sua observação global, ao longo do tempo, sugere uma homogeneidade de escolha masculina que contraria o argumento do “acaso” e do “aleatório” e da meritocracia.

E em relação aos museus? Quem estuda a história das colecções públicas de arte em distintos países, sabe que o estabelecimento das quotas (invisíveis) no masculino é inseparável da formação histórica dos próprios museus e colecções. Ou seja, uma série de mecanismos indissociáveis uns dos outros, e que têm sido objecto de estudo da história da arte, sobretudo anglo-saxónica, levou as mulheres artistas a venderem menos a sua obra e, sobretudo, esta a ser menos comprada pelo Estado e por coleccionadores privados. Assim, museus como o Museu Nacional de Arte Antiga, o Museu Nacional de Soares dos Reis ou o Museu do Chiado são instituições que, tal como o Metropolitan Museum nova-iorquino ou a National Gallery de Londres, estão inscritos nos momentos históricos que os viram nascer. Quase todos os museus públicos, em vários países do mundo, nasceram de colecções privadas, nas suas múltiplas vertentes, e as colecções particulares de hoje serão, em muitos casos, os museus do futuro.

Mas como é que podemos explicar que colecções formadas recentemente, e com artistas contemporâneos, continuem com quantidades ínfimas de mulheres artistas? Como se constata em inúmeros casos, o crivo que fez com que, no passado, as colecções e museus possuissem menos obras de mulheres artistas continua activo. E se, para muitas épocas, havia objectivamente menos quantidade de mulheres artistas, hoje, para muitas zonas do mundo, já não é possível afirmá-lo. Assim, se o género nada tem a ver com os critérios da qualidade artística, argumento que continua a ser invocado, e se a representatividade reflecte o número de artistas

mulheres que existem numa determinada época, então por que é que tantos dos museus/colecções/exposições constituídos no presente continuam a exhibir muito menos mulheres artistas do que homens artistas?

Aquilo que aconteceu e acontece em Portugal em relação à prática artística feita por mulheres é muito semelhante à de outros países. Ou seja, as exposições colectivas, os museus, as galerias, as monografias de artistas, os prémios artísticos, em Nova Iorque, em Londres, ou em Lisboa, do passado ou do presente, privilegiaram (e continuam a privilegiar) a prática artística masculina. A diferença entre aquilo que acontece em Portugal e aquilo que acontece em alguns países é que aqui a ausência de uma consciência feminista forte na academia, na crítica de arte ou na comunicação social, leva a que muitos destes fenómenos passem despercebidos e incólumes, enquanto noutros países existem mais vozes críticas, práticas e consciências alternativas.

Desse modo, sobretudo na última década, as abordagens feministas que já desde há muito influenciavam a prática escrita da história da arte, também têm afectado as escolhas e decisões das instituições artísticas e museológicas em alguns lugares do mundo. Conscientes da exclusão da prática artística das mulheres inerentes à sua própria história, muitos museus, do Centre Pompidou parisiense, ao MoMA nova-iorquino, ou ao Reina Sofia madrileno têm procurado criar espaços – expositivos e discursivos – para que estas práticas também se tornem visíveis. Isto tem sido feito de múltiplas formas: dando prioridade à compra da obra de mulheres artistas; dando destaque àquelas obras que o museu já possuía, muitas vezes ocultas nas “reservas” e por restaurar; através de exposições temáticas temporárias; ou incentivando o visitante a olhar para as colecções já expostas com uma perspectiva de género. Esta atitude proactiva implica uma disponibilidade económica que não existe em todas as instituições, mas pressupõe, sobretudo, a existência de uma consciência teórica feminista que nem sempre se encontra entre aqueles que teriam o poder de mudar as políticas de constituição das colecções, ou os discursos que as enquadram.

Apesar das muitas transformações recentes na história da arte portuguesa – onde também é visível um maior interesse por mulheres artistas portuguesas específicas, quando não mesmo uma abordagem feminista ao objecto de estudo – a área científica ainda está muito longe dos caminhos teóricos percorridos noutros contextos internacionais. Vimos como esta recusa, consciente ou inconsciente, das teorias feministas não foi uma especificidade da história da arte portuguesa das últimas décadas, mas uma característica que marcou todas as ciências sociais e humanas nacionais. No entanto, algumas disciplinas resistiram mais do que outras e, talvez, a história da arte, tal como a história, tenha sido uma das que mais ignorou as implicações teóricas e práticas de se pensar criticamente as questões de género. Logo, e para poder participar plenamente dos debates metodológicos e teóricos que hoje afectam a disciplina num âmbito internacional, a história da arte portuguesa, nas suas múltiplas vertentes – da escrita académica à crítica jornalística; do ensino universitário à curadoria de exposições ou à prática museológica –, terá que incorporar e reflectir sobre as abordagens feministas que nos últimos quarenta anos vieram desafiar a história da arte. ●

Bibliografia

- ALARIO TRIGUEROS, María Teresa. 2008. *Arte y Feminismo*. San Sebastián: Nerea
- ALIAGA, Juan Vicente. 2004. *Arte y Cuestiones de Género. Una travesía del siglo XX*. San Sebastián: Nerea
- ALIAGA, Juan Vicente. 2007. *Orden Fálico. Androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX*. Madrid: Akal
- ARRUDA, Luísa Capucho; Hall, Aline Gallasch. 2006. *Mulheres do Século XVIII. Pintoras portuguesas*. Lisboa: Ela por Ela
- BARKER, Elspeth. 1993. "The Dance (1988) Paula Rego", Judith Collins e Elsbeth Lindner, eds., *Writing on the Wall. Women writers on women artists*. Londres: Weidenfeld & Nicolson: 7-14.
- CARRO Fernández, Susana. 2010. *Mujeres de Ojos Rojos. Del arte feminista al arte femenino*. Gijón: Trea
- CASAVECCHIA, Barbara. 2000. "Senza nome. La difficile ascesa della donna artista", Antonello Negri, ed., *Arte e Artisti nella Modernità*. Milão: Jaca Book, pp. 83-108
- CONDE, Idalina. 2001. "Mulheres Artistas: Ubrais e Passagens", *Mulheres do Século XX: 101 livros*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa. Catálogo de Exposição, pp. 95-100
- CONDE, Idalina. 1996. "Sarah Affonso, mulher (de) artista", *Análise Social*, n.º 131, 132.
- COSTA, Joaquim da. 1937. *Aurélia de Souza e a Sua Obra*. Porto: Imprensa Portuguesa
- CRUZ, Angélica Lima. 2010. "O olhar predador: a arte e a violência do olhar", *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n.º 89, Junho, pp. 71-87
- CRUZ, Angélica Lima; Maria José Magalhães. 2009. "Susana e os velhos: tema recorrente na arte e na vida". Anabela Moura, org., *Diálogos com Arte*. Braga: CESC e UM
- CRUZEIRO, Cristina Pratas; Rui Oliveira Lopes (eds.). 2012. *Arte e Género. Mulheres e criação artística*. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.
- CUNHA, Rosa. 1998. "Casa da América. Helena Almeida", *Arte Ibérica*, n.º 11, Fevereiro, p. 12
- DE CECCO, Emanuela, Romano, Gianni. eds. 2002. *Contemporanee. Percorsi e poetiche delle artiste dagli anni ottanta a oggi*. Milão: Postmediabooks
- DIEGO, Estrella de. 1996. "Figuras de la diferencia", Valeriano Bozal, ed., *Historia de las Ideas Estéticas y de las Teorías Artísticas Contemporáneas*, vol. II. Madrid: Visor, pp. 346-363
- DUARTE, Adelaide. 2010. *Aurélia de Sousa*, Matosinhos: QuidNovi
- FERNÁNDEZ Cao, Marián López. 2010. *Mulier Me Fecit. Hacia un análisis feminista del arte y su educación*. Madrid: horas y HORAS
- FERREIRA, Maria Luísa Ribeiro. 2009. "'Nenhuma mulher é só mulher' – o caso Vieira da Silva", in *Actas do Colóquio Internacional Longos Dias Têm Cem Anos. Vieira da Silva: um olhar contemporâneo*. Lisboa: CFUL, Janeiro, pp. 217-234
- FOSTER, Alicia. 2004. *Tate Women Artists*. Londres: Tate Publishing

FRANÇA, José-Augusto. 1966. *A Arte em Portugal no Século XIX*, vols. I e II. Lisboa: Livraria Bertrand

GROSENICK, Uta, ed., 2003. *Mulheres Artistas nos Séculos XX e XXI*, trad. de Carlos Sousa de Almeida. Colônia: Taschen

GUTIÉRREZ, Roberto dir. 1981. *Plages: Special artistes portugaises*. Boulogne: [s.n.].

HELENA Almeida – *Pés no Chão, Cabeça no Céu*. 2003. Lisboa: Centro Cultural de Belém. Catálogo de exposição

IBIZA I OSCA, Vicent. 2006. *Obras de Mujeres Artistas en los Museos Españoles. Guía de pintoras y escultoras 1500-1936*. Valência: Centro Francisco Tomás y Valiente; UNED Alzira-Valencia

LEANDRO, Sandra. 2011. “Boa Figura, Má Figura, Sem Figura: Mulheres Artistas no tempo da 1.^a República”, *Mulheres na I República: Percursos, conquistas e derrotas*, Zília Osório de Castro, João Esteves, Natividade Monteiro, eds. Lisboa: Colibri: 271-318

LEANDRO, Sandra. 2007. “Metáforas do Coração: Josefa Grenó (1850-1902); Fanny Munró (1846-1926), Joana Vasconcelos (1971), mulheres artistas”, *Revista da Universidade de Aveiro*, n.º 24.

LISBOA, Maria Manuel. 2003. *Paula Rego’s Map of Memory. National and sexual politics*. Hampshire: Ashgate

Luisa Correia Pereira. *A convocação de todos os seres*. 2011. Porto: Culturgest. Catálogo de Exposição [Exposição na Galeria do Porto da Culturgest 14 de Maio-13 de Agosto de 2011, curadoria de Gaëtan Lampo e Miguel Wandschneider].

MACEDO, Ana Gabriela. 2010. *Paula Rego e o Poder da Visão*. Lisboa: Cotovia

Margens e Confluências. 2006. Guimarães, n.ºs 11-12 [Toda a revista é dedicada a temas relacionados com mulheres artistas].

MATOS, Lúcia Almeida. 1983. *Aurélia de Souza. A provincial woman artist of Portugal 1866-1922*, Tese de Mestrado em Belas-Artes, Syracuse University [texto dactilografado]

MAYAYO, Patricia. 2003. *Historias de Mujeres, Historias del Arte*. Madrid: Ediciones Cátedra

MAYAYO, Patricia. 2010. “La transición silenciada: arte y políticas feministas en la España de los Setenta”, Olga Barrios, ed. *La Mujer en las Artes Visuales y Escénicas. Transgresión, pluralidad y compromiso social*. Madrid: Editorial Fundamentos

MELO, Alexandre. 1992. “Geografias do Sucesso”, *Vieira da Silva. Paula Rego: Diálogos*. Porto: Galeria Nasoni

MELO, Ana de Vasconcelos; Ferreira, Emília. 2010. “A exigência da Paridade”, *Faces de Eva*, n.º 23. Lisboa: Edições Colibri-Universidade Nova de Lisboa, pp. 99-109

MUÑOZ LÓPEZ, Pilar. 2003. *Mujeres Españolas en las Artes Plásticas. Pintura y escultura*. Madrid: Editorial Síntesis

OLIVEIRA, Maria Feliciano Ortigão Sampaio Correia de. 1964. *As Pintoras Aurélia de Souza e Sofia Martins de Souza*. Porto: Tip. Rocha

OLIVEIRA, Maria João Lello Ortigão de. 2006. *Aurélia de Sousa em Contexto. A cultura artística no fim de século*, col. Arte a Artistas. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda

PALUMBO, Valeria. 2003. *Prestami il Volto. Donne oltre il ritratto*. Milão: Selene Edizioni

PAMPLONA, Fernando de. 1943. *Um Século de Pintura e Escultura em Portugal (1830-1930)*. Porto: Livraria Tavares Martins

PEREIRA, Maria do Mar; Joaquim, Teresa. 2009. "Women's Studies, Gender Studies, Feminist Studies in Portugal – Tracing Recent Changes, Challenges and Debates", *The Making of European Women's Studies*, Vol. IX, A work in progress report on curriculum development and related issues in gender education and research, Ed. by Berteke Waaldijk, Else van der Tuin, Utrecht University; Athena; European Commission

PINHARANDA, João Lima. 1999. "Ana Vieira. O Teatro da Pintura", *Arte Ibérica*, n.º 20, pp. 8-13

ROGERS, Jane. 1993. "The Corridor (1950) Maria Helena Vieira da Silva". Judith Collins e Elsbeth Lindner, eds., *Writing on the Wall. Women writers on women artists*. Londres: Weidenfeld & Nicolson: 121-125.

ROSENGARTEN, Ruth. 2009. *Contrariar, Esmagar, Amar. A família e o Estado Novo na obra de Paula Rego*. Lisboa: Assírio & Alvim

SALDANHA, Nuno. 2010. *José Malhoa. Tradição e modernidade*. Lisboa: Scribe

SERRÃO, Vítor. 1997. "The painter Josefa de Ayala: A Tribute to Innocence", *The Sacred and the Profane. Josefa de Óbidos of Portugal*. Washington D.C.: The National Museum of Women in the Arts; Ministério da Cultura; Gabinete de Relações Internacionais, pp. 15-31

SILVA, Raquel Henriques. 2004. *Aurélia de Souza*. Lisboa: Inapa, 1.ª ed., 1992

SOBRAL, Luís de Moura. 1997. "Josefa de Óbidos and Her Use of Prints: Problems of Style and Iconography", *The Sacred and the Profane. Josefa de Óbidos of Portugal*. Washington D.C.: The National Museum of Women in the Arts; Ministério da Cultura; Gabinete de Relações Internacionais, pp. 37-61

SOBRAL, Luís de Moura. 1996. *Do Sentido das Imagens. Ensaios sobre pintura barroca portuguesa e outros temas ibéricos*. Lisboa: Editorial Estampa

Soleil et Ombres. L'art portugais du XIXème siècle. 1987. Paris: Paris Musées. Catálogo de Exposição.

TRASFORINI, Maria Antonietta. 2007. *Nel Segno delle Artiste. Donne, professioni d'arte e modernità*. Bolonha: il Mulino

TRASFORINI, Maria Antonietta (ed.). 2006. *Donne d'Arte. Storie e generazioni*. Roma: Meltemi

TRASFORINI, Maria Antonietta (ed.). 2000. *Arte a Parte. Donne artiste fra margini e centro*. Milão: Franco Angeli

VICENTE, Filipa Lowndes. 2001. "49.ª Bienal de Veneza. Os artistas, os espectadores, o espetáculo". *Arte Ibérica*, n.º 47, Junho: 36-41

WARNER, Marina. 2003. *Paula Rego. Jane Eyre*. Londres; Lisboa: Enitharmon; Cavalo de Ferro

ZOCCOLI, Franca Zoccoli. 2000. *Benedetta Cappa Marinetti. L'incantesimo della luce*. Milão: Selene Edizioni